Die Anfänge der klassizistischen Zeichnung in Deutschland.

(Einleitung, Kapitel I und Anhang.)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.

ACAD. LAND.BAT. BIBL.

Von

Willibald Hermens

aus Brandenburg a. d. H.

Tag der Promotion: 19. Dezember 1908.

47

Referenten:

Professor Dr. **Wölfflin.**

Professor Dr. **Kekule v. Stradonitz.**

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur ein Teil der Arbeit zum Abdruck. Die vollständige Inhaltsangabe der eingereichten Dissertation findet sich auf Seite 5 und 6. Das Ganze soll in der Folge, zu einer Geschichte der klassizistischen Zeichnung in Deutschland erweitert, erscheinen.

Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke), Berlin N.
Linienstr. 158.

Dem Hause Hermens

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533915_0092

Inhalt der vollständigen Dissertation.

Einleitung.

Auftreten des Klassizismus und
Bedeutung der Zeichnung (speziell in Deutschland).

Plan und
Grundlagen der vorliegenden Arbeit.

I. Ausgang des Barock.

Charakter des Barock und
Bedeutung der Zeichnung.

Verwendung der Zeichnung.
Studie — vollendete Arbeit — Skizze.

Auffassung der Zeichnung.

Technik der Zeichnung.
Akademiker — Rokoko — Manieristen.

Materialnachweis.

Zeichengerät.

II. Früher Klassizismus und Zopf.

Historisches und
Literatur.

Stellung des Klassizismus und
Bedeutung der Zeichnung.

Materialnachweis.
Oeser — Rode. Mengs — Maron — Casanova — Guibal — A. Kauffmann — Füger. Schmutzer — Seydelmann. Schenau — Chodowiecki. Geßner. Hackert — Zingg — Kniep.

Verwendung der Zeichnung.
Studie — vollendete Arbeit — Skizze.
Charakter des frühen Klassizismus und
Allgemeine Momente der Darstellung.
Sachinhalt — Komposition — Formgebung.
Auffassung der Zeichnung.
Technik der Zeichnung, nach Materialien geordnet.)

Anhang zu Kap. II: Die Akademien.

Einleitung.

> Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist .... eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. —
>
> Das wahre Gegenteil und das diesem entgegenstehende äußerste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen sonderlich angehenden Künstler. —
>
> (Winckelmann.)

Bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hinaus herrschte in Deutschland der Barock, eine malerische Ausdeutung der von der Renaissance geschaffenen Raum- und Formbegriffe. Der Inhalt des Barock war gewaltsam drängende Bewegung, sein Wirkungsmittel der Kontrast. Kontrast in der Richtung der Linien, in der Ordnung der Massen, in der Verteilung von Hell und Dunkel. Das Rokoko zog die letzten Konsequenzen, befreite die Bewegung vom Kraftaufwand und löste das Spiel des Lichts von der Grundlage plastischer Form. Auf ausgesprochen dreidimensionale Anschauung gegründet, feierte diese Kunst ihren letzten Triumph in der Belebung der Flächen! Über diesen Schritt der Selbstauflösung hinaus gab es keine Steigerung mehr; es hieß jetzt umkehren oder neue Wege suchen.

In Deutschland bestand eine große nationale Tradition längst nicht mehr; Hagedorn spricht sehr artig von dem deutschen Künstler, „den kein aus-

schließender Geschmack fesselt“ und der sich folglich seine Muster nach Gutdünken wählen kann[1]). Die Monumentalkunst gehörte dem italienischen, die modische Kabinettkunst dem niederländisch-französischen Stile. Überall aber sah man ein krampfhaftes Haschen nach Vorbildern: Mengs probierte seine Mischung von Raphael, Tizian und Correggio[2]), das alte Rezept der Bolognesen; Dietricy malte seine Bilder „auf den gusto von Berghem“, von Poelenburgh oder andern beliebten Meistern[3]). Was die Zeit wirklich brauchte, war eine einheitlich feste Form, die ein Gegengewicht gegen abgelebte Manier, eine Grundlage für weitere Entwicklung werden konnte; daß sie noch im Bereich des romanischen Formenideals liegen mußte, war wenigstens für die Anhänger der monumentalen Richtung selbstverständlich. So kam man zur Antike.

Die Kunst des Altertums war seit den Tagen der Renaissance nicht aus dem Gesichtskreise des Abendlandes verschwunden. So oft aber Künstler und Gelehrte sich in den letzten Jahrhunderten auf sie berufen hatten, handelte es sich eigentlich immer um die im sechzehnten Jahrhundert geprägten Anschauungen; jetzt brach sich eine neue Auffassung Bahn, die das Altertum freilich in scharfem Gegensatz zu den Modernen zeigte, dem Verlangen der Zeit jedoch entsprach.

---

[1]) Christian Ludwig v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei, Leipzig 1762, S. 738.

[2]) Vergl. den „Vorbericht des Verfassers“ in R. Mengs' Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei (1. A., Zürich 1762).

[3]) Vergl. Friedrich Schlie, Der Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg und der Maler Chr. W. E. Dietricy. Repertorium für Kunstwissenschaft IX (1886), S. 21.

1755 erschien Winckelmanns Erstlingsschrift: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“[4]). Umsponnen von allerlei seltsamem Beiwerk, ist hier das Programm einer neuen Richtung niedergelegt.

„Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Porträt machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben, und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben —.“

„Ich glaube, ihre Nachahmung könne lehren, geschwinder klug zu werden —.“

Daß die Kunst zum allgemeinen Schönen, einem Urbilde der Vollendung strebe, ist die Überzeugung des Platonikers. Das Problem ist im Grunde das der Renaissance, die Wiedergeburt jener Schönheitsnormen, die den Alten bekannt gewesen. Aber Winckelmann nennt nun auch das Geheimnis, an dem alles hängt, das der Antike um jeden Preis abgewonnen werden muß:

„Könnte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben, so würde gewiß die Richtigkeit im Kontur durch sie nicht zu erhalten sein: diese muß von den Griechen allein erlernet werden.“ (Diesen merkwürdigen Vorrang der Griechen hat Winckelmann aus den ungewöhnlich günstigen Lebensverhältnissen erklären wollen.)

---

[4]) Erste Ausgabe mit Oesers Vignetten, neu herausgegeben von B. Seuffert (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken, Bd. 20, Heilbronn 1885 (Stuttgart, Göschen).

Winckelmann selbst hat später keinen Einfluß auf das Kunstleben seiner Zeit mehr beansprucht; doch ging die Kunst jetzt tatsächlich den angedeuteten Weg. In Paris machte sich die Mode „à la grecque“ zu Anfang der sechziger Jahre schon kräftig bemerkbar[5]). Die klassischen Formen gewannen überall Boden, und an ihnen erstarkte nun auch wieder die monumentale Richtung der Kunst, die Kunst des großen Stils, deren Feld die „Historie“, und deren Hauptthema der menschliche Körper ist. Rom, lange Zeit die Hauptburg des Barock, gewann neue Bedeutung als die Stadt der Antike und des Cinquecento. Und wie Winckelmann am antiken Marmor vornehmlich die Klarheit des statuarischen Umrisses bewundert hatte, so wandte sich nun das künstlerische Interesse auf den Kontur, die Linie, die Zeichnung überhaupt. Die unkörperliche Flachheit, die im Rokoko bereits gegeben war, bot dazu eine natürliche Grundlage. Die „zeichnenden Künste“ kehrten zu ihren einfachsten Formen zurück; sie folgten dem Zuge der gesamten Kulturentwicklung.

Für die unsicher schwankende deutsche Kunst konnte dies Rückgreifen auf die elementarsten künstlerischen Mittel nur nützlich sein; zudem entfesselte die Wendung zum Zeichnerischen in Deutschland alteingeborene Kräfte. Freilich hat das internationale Formenideal, das man sich zunächst über die Alpen holte, noch manchen wurzelkräftigen Trieb in Schatten gesetzt und erdrückt. Doch bedeutete die zeitweilige Anerkennung *eines* vorbildlichen Stils gewiß einen Gewinn für eine Zeit, da das Naturstudium selbst in Verruf gekommen war durch die verschiedenen

---

[5]) Vergl. Briefe F. Galianis aus Paris. Carl Justi, Winckelmann, 2. A., Leipzig 1898, Bd. II, S. 358.

Manieren, die sich daraus entwickelt haben wollten. Und die Wahl eines bestimmten Vorbildes ist immer schon die Äußerung eines herrschenden Geschmacks: wenn dieser sich wandelt, muß auch jenes wechseln. Wie sich damals die Entwicklung der Kunst in Schätzung und Benutzung älterer Meister wiederspiegelte, das hat uns J. H. Meyer in seinem (allerdings tendenziösen) Aufsatz über die „neudeutsch religios-patriotische Kunst“ ausführlich berichtet[6]). Zur Ergänzung sei erwähnt, daß Mengs noch den malerischen Realismus eines Velasquez zu würdigen wußte[7]) und daß Carstens bereits Dürer neben Raphael setzte[8]). Eine alte Kultur ging zu Grabe; langvergessene nationale Traditionen erwachten wieder.

Die eigentümlichste Äußerung deutscher Kunst vom Ende des achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ist die Zeichnung. Es soll hier untersucht werden, in welchem Verhältnis diese zu der jungen deutschen Monumentalkunst stand, welche Bedeutung sie in den verschiedenen Stadien der Entwicklung hatte, was ihre jeweiligen Aufgaben und was ihre Voraussetzungen waren, nach welchen Grundsätzen und mit welchen Mitteln sie arbeitete. Das eigentliche Material zu dieser Darlegung bieten

[6]) Kunst und Altertum, 1. Bd., Heft 2, Stuttgart 1817.

Kleine Schriften zur Kunst von Heinrich Meyer (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken, herausgeg. von B. Seuffert, Bd. 25), Heilbronn 1886 (Stuttgart, Göschen).

Goethes Werke, 49. Bd., 1. Abt., Weimar 1898.

[7]) Vergl. das Schreiben an Herrn Anton Pons; Mengs' hinterlaßne Werke, herausgeg. von M. C. F. Prange, Halle 1786, Bd. III.

[8]) Vergl. den Reisebericht an den Minister v. Heinitz; K. L. Fernow, Carstens, herausgegeben und ergänzt von Hermann Riegel, Hannover 1867, S. 243.

natürlich die Handzeichnungen. Bei ihrer Betrachtung ist zu unterscheiden zwischen Studien, Entwürfen und vollendeten Arbeiten von selbständiger Bedeutung. Werke der vervielfältigenden Künste lassen sich meist den letzteren anreihen, ebenso manche größere Kunstwerke verschiedener Technik.

Die Ansichten des Verfassers gründen sich hauptsächlich auf das Studium der Sammlungen zu Berlin, München, Dresden und Stuttgart; in geringerem Umfange benutzt wurden die zu Frankfurt, Weimar, Gotha, Karlsruhe und noch einige kleinere Sammlungen in öffentlichem und Privatbesitz, außerdem die Ausstellungen zu Berlin[9]) und München[10]) im Jahre 1906. In den genaueren Nachweisen, die später folgen, werden auch dem Verfasser nicht durch den Augenschein bekannte Sammlungen genannt; die Quellen (Kataloge, Monographien, Abbildungswerke) werden dann besonders angegeben. Brauchbare Kataloge über Handzeichnungssammlungen besitzen vorläufig nur das Goethe-Nationalmuseum in Weimar (Christian Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen, I. Teil, Jena 1848) und die Königl. Nationalgalerie in Berlin (Lionel v. Donop, Katalog der Handzeichnungen etc. in der Königl. Nationalgalerie, Berlin 1902); dagegen verzeichnen noch einige Gemäldegalerien in ihren Katalogen ausgestellte Kartons und Aquarelle. Abbildungsmaterial soll, soweit überhaupt vorhanden, bei Besprechung der einzelnen Künstler vermerkt werden.

---

[9]) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875. Katalog II, Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Ölstudien, Miniaturen und Möbel. Berlin 1906.

[10]) Ausstellung bayerischer Kunst 1800—1850. München 1906. Teil II im Katalog, Aquarelle, Pastelle, Gouachen und Zeichnungen.

Bei Behandlung von Werken der vervielfältigenden Künste haben die Handbücher von Friedrich Lippmann (Der Kupferstich, Handbuch der Königl. Museen, 3. A., Berlin 1905) und Paul Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1905) zur Anleitung gedient.

Außer den Kunstwerken sind auch zahlreiche schriftliche Äußerungen aus der fraglichen Epoche als Belege verwandt worden, doch immer nur soweit sie mit der gleichzeitigen Produktion im Einklang stehen und diese charakterisieren helfen.

Von neuerer Literatur über jene Kunstepoche soll hier nur das Wichtigste angeführt werden; ein Verzeichnis der Handbücher usw. gibt Friedrich Haack im fünften Band der neuen Auflage von Lübkes „Grundriß der Kunstgeschichte“ (Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts von Dr. Fr. H., Stuttgart 1905). Auf unser eigentliches Thema, die Zeichnung, geht die Mehrzahl der kunstgeschichtlichen Werke nicht näher ein. Den meisten Anhalt möchte noch die populäre „Deutsche Kunstgeschichte“ von Hermann Knackfuß (Bielefeld und Leipzig 1888) geben, wo sich die betreffenden Kapitel im zweiten Bande durch übersichtliche Disposition und gute Abbildungen auszeichnen. Das historische und literarische Material findet sich am vollständigsten in Hermann Riegels „Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst“ (2. A., Leipzig 1882), ein ausgiebiger Quellennachweis auch im ersten Bande von Richard Muthers „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ (3 Bde., München 1893). Wertvolle Anknüpfungspunkte für die ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit bot Carl Justis großes Werk „Winckelmann und seine Zeitgenossen“ (2. A., Leipzig 1898); einige Auskünfte über die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts gab

H. Janitscheks „Geschichte der deutschen Malerei“ (Berlin 1890). Die für die Zeit des Klassizismus so wichtigen römischen Verhältnisse schildert auf Grund umfassender Quellenstudien Friedrich Noack, „Deutsches Leben in Rom 1700—1900“ (Stuttgart und Berlin 1907), ein beschränkteres Gebiet Otto Harnack, „Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik“ (Weimar 1896). Weitere Schriften über einzelne Künstler und Kunstkreise werden an geeigneter Stelle zitiert werden.

I.

Ausgang des Barock.

> Da der Gipfel dessen, was Kunst und Genie darstellen, eine leichte Erscheinung ist, so werden die Nachkommen gereizt, sich's leicht zu machen und auf den Schein zu arbeiten.
>
> (Goethe.)

Da die barocke Auffassung und Technik in Deutschland bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts nicht völlig erstorben und da ohne ihre Kenntnis die klassizistische Entwicklung kaum ganz verständlich ist, soll dieses erste Kapitel der Zeichnung des späten Barock gewidmet sein.

Es liegt im Charakter dieser (wie wahrscheinlich jeder) Spätkunst, daß sie mehr Wert auf die Form ihrer Äußerungen als auf verständliche Mitteilung eines sachlichen Inhalts legt. Ihre Auffassung ist „malerisch"; sie sucht den Gesamteindruck, nicht eine einzelne Form; sie beschäftigt sich mit der jeweiligen Erscheinung der Dinge, nicht mit deren bleibendem Wesen. Der Gegenstand gewinnt für den Künstler erst Interesse, wenn die optische Erfassung durch die Begleitumstände kompliziert wird. (Gleiche Anforderungen stellt natürlich das Publikum an das Kunstwerk.)

Die Zeichnung, das feste Gerüst der bildlichen Darstellung, ist für den Barock im Grunde ein not-

wendiges Übel. In ihren entwickelteren Formen unter die Gesetze der Malerei gebracht, gilt sie in ihrer eigentümlicheren, unscheinbarern Gestalt lediglich als ein Stück Elementarbildung, die man zwar besitzen, aber nicht zur Schau tragen soll. Es kennzeichnet dies Verhältnis recht gut, wenn noch 1778 ein Theoretiker[1]) die Stiftzeichnung mit all ihren technischen Einzelheiten kurzerhand zur Theorie der bildenden Küuste rechnet, die Tuschzeichnung hingegen wie Malerei und Kupferstechkunst zum praktischen Teil. Daß man in der Malerei des frühern achtzehnten Jahrhunderts häufiger einer flotten Pinselführung als einer sorgfältigen Zeichnung begegnet, ist bekannt. Mengs klagt: „Man sieht, daß diese edle Kunst heutzutage fast mechanisch wie ein Handwerk betrieben wird, und man beständig vorgibt, sie könne allein durch anhaltende Übung erlernt werden; wie ein Schuster seinen Lehrjungen Schuhe machen lehrt, so will man auch behaupten, daß durch vieles Malen endlich ein Maler gebildet werde.“[2])

Solcher rein handwerklichen Tätigkeit suchten die Akademien, die Pfleger der romanistischen Tradition, eine gewisse wissenschaftliche Bildung entgegenzusetzen. Hier schenkte man denn auch der Zeichnung stärkere Beachtung, ebenso in der Mehrzahl der Lehrbücher, die damals in beträchtlicher Menge erschienen. Unter ihnen mag das Werk des G. de Lairesse (Les

---

[1]) Christian Friedrich Prange, Entwurf einer Akademie der bildenden Künste. 2 Bde. Halle 1778.

[2]) A. R. Mengs, Betrachtungen über die drei großen Maler. Kap. I.

A. R. Mengs' hinterlaßne Werke, herausgegeben von Prange. Halle 1786. Bd. II, S. 152.

A. R. Mengs' hinterlaßne Schriften, herausgegeben von Schilling. Bonn 1843/44. Bd. I, S. 119.

principes du dessin, Amsterdam 1719, deutsch Leipzig 1746) vorbildliche Geltung gehabt haben; in Deutschland war am bekanntesten „Die durch Theorie erfundene Practic“ von Joh. Dan. Preißler (1. A. Nürnberg 1721—1722), die sogar im neunzehnten Jahrhundert noch einmal neu herausgegeben wurde. Bei Lehrbüchern und Akademien war aber wie im Atelierbetrieb das Ziel der Ausbildung, dem Schüler einen Vorrat feststehender Formen mitzuteilen und ihn zu deren Handhabung anzuleiten. Denn die Ansicht, daß Kunst erlernbar sei, war dem Jahrhundert der Aufklärung noch ganz geläufig; Voraussetzung war eigentlich nur ein tüchtiges Kombinationsvermögen. Ein Dutzend Variationen über irgendein Thema aus dem Stegreif zu entwerfen, scheint ein beliebter Ausweis künstlerischer Befähigung gewesen zu sein. Verkörpert wurden derartige Einfälle mittels einer hochentwickelten, aber freilich ganz veräußerlichten Technik. (Der natürliche Rückschlag war dann jene Verachtung aller technischen Fertigkeiten, die sich bei den späteren Klassizisten nicht selten zeigt.)

Da der Künstler vom Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die notwendigen Vorkenntnisse, sein Wissen von Wesen und Beschaffenheit der Körper, Stoffe usw. als fertigen Lernstoff überkommen hat, so kann von einem selbständigen, absichtslosen Studium weiter kaum die Rede sein. Alles wird gleich auf den Effekt berechnet. So bieten die Vorlagebücher stets eine Anzahl bildmäßig gestellter Figuren, nicht selten mit Draperien und anderem Beiwerk. (Vgl. außer den oben genannten Werken auch die „Teutsche Academie der edlen Mahlerey- Reiß- Bild- und Zeichnungs-Kunst“ von Francisco Danckerts, Nürnberg 1738.) Daß sie damit nur die übliche Form des Naturstudiums wiedergeben, beweisen Zeichnungen

wie die von Joh. Justin Preißler in der Münchener Graphischen Sammlung (29 Blatt, in Lichtdruck veröffentlicht). Hatte das siebzehnte Jahrhundert gelegentlich die Studie zum vollendeten Kunstwerk erhoben (man denke an Rembrandts radierte Akte), so zog das achtzehnte daraus den Schluß, daß eine Studie Bildwirkung haben müsse. Nicht nur, daß jetzt jede Figur ihre Folie, wenigstens einen schattierten Hintergrund, bekommt, was sich ja rechtfertigen ließe; nein, man sucht einen Akt womöglich durch flatterndes Haar, einen Felsensitz und ähnliche Zutaten sofort ins Heroische zu übersetzen. (Räubertypen und unnatürlich verkommenes Vieh im „realistischen" Genre zeigen dasselbe Verfahren in umgekehrter Anwendung.) Natürlich geht dabei alle Sorgfalt der Beobachtung verloren. Andrerseits merkt man aber auch im frei erfundenen Bilde die Einmischung fremdartiger Bestandteile, unverarbeiteter Naturmotive. Denn eben weil der Künstler der Natur nie unbefangen gegenüber gestanden hatte, konnte er auf eine Unterstützung der Einbildungskraft durch direkte Anschauung schlecht verzichten. Zur Ausführung eines Entwurfs mit Farbe und Beleuchtung brauchte er das lebende Modell und, was schlimmer war, den Puppenkasten (auch als Modell bezeichnet). Dieser Apparat mit Wachsfigürchen in feuchter Glanzleinewand, mit Landschaften von kleinen Ästen und Steinchen und Wolken von Baumwolle wurde der Berliner Akademie 1788 von dem Batonischüler Puhlmann dringend empfohlen[3]); man hatte sogar damals noch Grund, in der Anwendung solcher Hilfsmittel ein Zeichen solider Arbeit zu sehen.

[3]) Puhlmann, Über Zeichnung und Komposition. Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, I. Bd., 1788, S. 272.

Die mangelnde Sachlichkeit wird durch Eleganz der Behandlung ersetzt. Das Bild muß interessant sein, überwältigend reich oder verblüffend pikant. Darum die Schaustellung schwieriger Verkürzungen, die Heftigkeit der Posen, der Sturm in den Gewändern; darum der Schwall der Muskeln, wobei auch „muscoli forestieri“ unterlaufen[4]), die in der Natur eben nicht da sind; darum die wildausfahrenden Linien, die grellen Lichter und scharfen Schatten; darum endlich das absichtlich Skizzenhafte. Die Skizze wurde geschätzt als persönlichste Äußerung des Künstlers, abgestellt auf die letzte, reinste Wirkung. Das allgemein bekannte Muster für solche Behandlung war Raymond La Fage. Um 1700 veröffentlichte Van der Bruggen eine Sammlung Faksimilestiche nach dessen Zeichnungen, effektvoll-liederlichen Improvisationen. Ähnliche Werke, meist nach älteren Vorbildern, folgten (Comte de Caylus, Saint-Non, Th. Prestel) bis endlich Ploos van Amstel mit seinen Faksimiles holländischer Handzeichnungen den Höhepunkt erreichte. In solchen Blättern sah der Zeichner seine gewiesenen Vorbilder; Nachzeichnungen sind zahlreich erhalten. (Solche nach La Fage im Berliner Kupferstichkabinet, eine ebenda unter den Studien von Hackert.) So wurden Freiheiten, die sich fertige Meister in souveräner Beherrschung von Form und Technik erlaubt hatten, zur bequemen Deckung für Pfuscher und Stümper; wenn die jungen Akademiker in Neapel mit viel Zuversicht und wenig Mühe ihre Akte aufs Papier warfen, nannten sie das nach ihrem bewunderten Vorbilde eine Arbeit „alla Solimenasco“[5]). Es gab ihrer genug, die mit ein paar gut gesetzten

[4]) J. H. Wilhelm Tischbein, Aus meinem Leben, herausgegeben von Carl G. W. Schiller, Braunschweig 1861. II, S. 142.

[5]) Ebenda.

Flecken einen überraschenden Effekt zu machen wußten; aber sie arbeiteten mit abgeleiteten Formeln, deren Sinn ihnen kaum mehr klar war. Bestimmte malerische Wirkungsmittel mußten regelmäßig den Gesamteindruck des Bildes sichern; auf eine Erörterung der inhaltlichen oder formalen Voraussetzungen durfte man sich nicht einlassen. Sorgfältige Vorzeichnung war selten; auch größere Werke scheint man gewöhnlich nach verhältnismäßig kleinen und flüchtigen Entwürfen ausgeführt zu haben. (Allerdings möchte ich daraus, daß mir von Kartons jener Epoche nichts bekannt ist, noch nicht schließen, daß es keine gegeben habe.)

Dem Streben der Zeit nach lebhafter Wirkung mit allen Mitteln enspricht auch in der Zeichnung eine hochentwickelte Technik. Bei deren Betrachtung darf man allerdings nicht übersehen, daß gerade die deutschen Künstler mit dem reichhaltigen Apparat, der ihnen zur Verfügung stand, meist nur mangelhaft umzugehen wußten.

Den Regeln nach geht die Zeichnung auch im Zeitalter des Rokoko vom Kontur aus. Aber was versteht jene Epoche tatsächlich darunter?[6])

„Sobald der Entwurf (die erste, mit Hülfslinien konstruierte Anlage nämlich) durch gebogene, schräge und gerade Linien verfertigt, so wird alsdann jedwedem Teil seine Schönheit und Zierlichkeit beigefügt, solcher Gestalt, daß was im Entwurf einem geraden Stück Holz ähnlich, durch groß und kleine Aussprünge — — vollkommen gemacht wird, und das heißt der Umriß."

[6]) Die folgenden Zitate aus: J. D. Preißler, Die durch Theorie erfundene Practic etc. Kap. II, Von des Umrisses Zierlichkeit und Schönheit. (Von dem vorliegenden Exemplar gehören die zwei ersten Bände der dritten, der dritte der zweiten Auflage an und sind herausgegeben in Nürnberg 1736, 1738, 1731.)

Der Strich soll demnach nicht ruhig und gleichmäßig, sondern in lebhaften Wendungen, in Absätzen und Sprüngen laufen.

„Die inwendigen Musculn müssen mit hineingezeichnet werden.“

Durch reiche Innenzeichnung wird die umschlossene Fläche aufgelockert und das Interesse von den Außenlinien abgelenkt.

„Wann in so weit die Figuren sind hergestellet worden, so wird man, um dem Schatten einig Genüge zu leisten, — — durch Ausdrückung der Schattenseite jedwede Figur in etwas angenehmer und lieblicher zu machen haben.“

Zur Erhöhung des malerischen Eindrucks und zur Auflösung der festen Begrenzung wird die Linie also auch noch mit stellenweisen Verstärkungen und entsprechenden Auslassungen unterbrochen. Und in diesen unruhigen, bald abgerissenen, bald knotig verdickten Zügen stellt sich die einfachste Form barocker Zeichnung dar. Aber das ist überhaupt nur ein Notbehelf, „dieweil ein Fehler mit Linien ehender corrigieret werden kann als eine mit Mühe ausgemachte Sache“[7]). Um die gewünschte Wirkung zu erzielen, sind stärkere Mittel nötig. Die Gestalten müssen in Form und Farbe weiter entwickelt und das Ganze muß mit Licht und Schatten in den gehörigen Effekt gesetzt werden. Natürlich soll die Modellierung in ihren Strich- und Tonlagen wieder lebhafte Bewegung, kräftige Gegensätze zeigen. Durch Unterscheidung verschiedener Stoffe und Farbwerte erhält man noch eine weitere Bereicherung. Das umgebende Helldunkel hat dann dafür zu sorgen, daß sich die Dinge trotzdem zu einem einheitlichen Gesamteindruck an-

[7]) Preißler a. a. O. Kap. I, Nötiger Vorbericht etc.

einanderschließen. Ein wirksames Mittel, das Auge des Beschauers nicht ruhen und nicht am Einzelnen haften zu lassen, ist hier die Verwendung von Streiflichtern und Schlagschatten. Sie fahren scharf und grell über die Figuren hin, willkürlich trennend und verbindend und tun zur Verschärfung oder Verschleierung des Bildes dieselben Dienste wie Drucker und Auslassungen im Kontur. Die Beleuchtung ist der ausschlaggebende Faktor; sie läßt Formen, Stoffe und Farben, alles vereinigt erscheinen zu einer Fülle von Tonwerten.

Unter den deutschen Zeichnungen des achtzehnten Jahrhunderts lassen sich, den verschiedenen Kunstströmungen entsprechend, mehrere Manieren deutlich unterscheiden; daneben gibt es allerdings noch zahlreiche Zwischenglieder und Kombinationen. Daß die Reichhaltigkeit der Technik für die damalige deutsche Kunst im Grunde ein sehr zweifelhafter Vorteil war, ist schon gesagt worden.

Die konservative akademische Richtung, der noch eine gewisse Korrektheit eigen ist, erstrebt eine ausführliche Modellierung. Sie bedient sich vorwiegend der Stiftzeichnung, besonders des Schraffierens, wobei der Klarheit wegen nicht mehr als drei Strichlagen verwandt werden sollen[8]). In der Technik des Granierens oder Rieselns, die daneben vorkommt, werden die Schatten körnig verrieben, wodurch sich bei ähnlich plastischer Wirkung ein größerer Tonreichtum ergibt. (Erwähnt sei ein unter den Albertina-Zeichnungen publiziertes Blatt — Nr. 1245, Figurenstudie von A. Kern aus der Budapester National-Galerie —, dessen Technik durch die alte Aufschrift als „graniren" bezeichnet wird.)

[8]) Vergl. C. F. Prange, Versuch einer Akademie der bildenden Künste. 2 Bde. Halle 1778. Bd. I, S. 20.

Der akademisch durchgebildeten Zeichnung entspricht die Arbeit der berufsmäßigen Kupferstecher. Ihre Stichelführung fußt noch auf der von den Caracci begründeten Manier, wie vornehmlich die Rubensschule sie ausgebildet hatte, prunkvoll, mit metallischen Lichtern und sammetnen Schattentiefen. Die geschwungenen Strichlagen, die, einfach oder in schräger Kreuzung, an- und abschwellend der Rundung der Formen folgen, gestatten nebenbei auch eine Unterscheidung von Stoffen und Farben. Doch wird diese Kunst schon beeinflußt und durchsetzt vom Rokokogeschmack, der stärker und reiner in der Radierung zum Ausdruck kommt.

Als eigentliches Erzeugnis des Rokoko kann jene Zeichnung gelten, die von Watteau und seiner Schule ausgeht und vielfach niederländischen Einfluß verrät. Sie schafft mit weichen, breithinfahrenden Strichen bewegte, tonige Flächen, durchschossen von Lichtstreifen und hie und da mit Schattendruckern vertieft. Häufiger als dieser französischen Technik begegnet man in Deutschland aber einer bewußten (und meist kleinlichen) Nachahmung holländischer Vorbilder; an Stelle der glatten Strichlage tritt hier oft ein Gewirr hakiger Schraffierungen.

Ihr Seitenstück hat die französisch-holländische Zeichnung in der Radierung mit ihren bald zitternd gleitenden, bald derb tockierenden Zügen, aus deren Gekritzel und Geprickel das Weiß des Grundes schimmernd vorbricht. Da sieht man die lebendige Bewegung der Oberfläche, wie sie der atmosphärischen Erscheinung entspricht. Auf Plastik wird verzichtet; ohne eigentlich auf die Struktur der Gegenstände einzugehen, weiß man doch deren stofflichen Reiz zur vollen Geltung zu bringen. Die Seide knistert, und die Wolle kraust sich. Aber es handelt sich

mehr um eine Pikanterie der Behandlung als um eine Charakteristik des Objekts. Schließlich erscheint alles porös, flockig, zerbröckelt und zerkrümelt; man kommt auf den Standpunkt, wo sich jede Linie in eine Reihe von Punkten, jede Masse in einen Haufen von Häkchen und Tüpfchen auflöst.

Während die akademische Zeichnung eine konservative Richtung, die Rokokomanier eine freie und selbständige Fortsetzung der Barockkunst darstellt, ist deren charakteristischste Eigentümlichkeit, die Unterordnung aller Faktoren unter einen beherrschenden Eindruck, auf die Spitze getrieben worden in einer dritten Art der Zeichnung, die besonders den schnellfertigen Dekorationskünstlern zu statten kommt. Hier arbeitet man nur noch den Beleuchtungseffekt heraus ohne viel Rücksicht auf Formbildung, Farbwerte oder Stoffcharakter. Hier sieht man die verzerrtesten Gestalten, die gezwungensten Stellungen, den unklarsten Faltenwurf, überhaupt das ungenügendste Maß von Naturmöglichkeit, aber auch die sprechendsten Gegensätze und die stärkste Gewalt der Bewegung. Das ganze Bild ist nur mehr ein Wirbel von fleckigen Licht- und Schattenmassen. Nach dem Arbeiten mit Flecken (a macchie) hat man die entschiedensten Anhänger dieser Manier in der Malerei, die italienischen und italienisierenden Monumentalmaler, als „Macchianten“ bezeichnet[9]); doch erfreut sich die Technik auch in der deutschen Zeichnung, vor allem in der Skizze, weitester Verbreitung. Ja, sie hat sogar in das akademische Studium übergegriffen, hat die sonst wohlmodellierten Formen

[9]) Vergl. H. Meyer, Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Goethe, Winkelmann und sein Jahrhundert, Tübingen 1805, S. 239.

breit zusammengewischt und die üppigen Gewänder zu häßlichen Fetzen gemacht.

Passende Beispiele für die verschiedenen Formen der Barockzeichnung wird jede größere Sammlung liefern können. Am schlechtesten bestellt ist es um die Rokokokunst nach französischem Vorbild; die man hier zunächst nennen möchte, Chodowiecki in Berlin oder Schenau in Dresden, gehören nach Alter und Gesinnung bereits einer späteren Periode an, und J. Georg Wille, von dem die Kupferstichkabinette in Dresden und Berlin entsprechende Blätter besitzen, kann kaum noch als Deutscher gelten. Ein Prachtbeispiel für die Kabinettkunst holländischer Observanz hat Dresden dagegen an Chr. W. E. Dietrich, von dem ein reicher Vorrat von Studien und Entwürfen aller Art erhalten ist. Die Vertreter der Monumentalkunst, die Akademiker alten Schlages wie die Manieristen sind wohl am besten in Wien zu treffen. (Die dortigen Sammlungen, von denen hauptsächlich die der Akademie in Betracht kommt, sind mir leider nicht persönlich bekannt.) Doch findet man sie auch in München (die Preißler, die Asam usw.) und in Dresden zahlreich genug. Eine gründliche Ordnung und Verarbeitung des Materials scheint noch nie versucht worden zu sein; ein ausführlicherer Nachweis würde aber auch die Grenzen unseres Themas überschreiten. Was die Graphik anbelangt, so sei für den Kupferstich noch einmal die Familie Preißler genannt, für die Radierung Dietrich, außerdem der damals berühmteste deutsche Stecher und Radierer Georg Friedrich Schmidt. Im übrigen kann auf die Handbücher verwiesen werden.

Es ist nun noch einiges über das beim Zeichnen gebrauchte Material zu sagen. Die zeitgenössische Literatur kann unsere aus dem Anblick der Zeich-

nungen gewonnene Kenntnis auch in diesem Falle ergänzen. Die ausführlichsten der mir bekannten Quellen, eine als Zusatz zu Watelets „Kunst zu malen“ gedruckte Abhandlung von Pernety[10]) und ein Kapitel in Pranges „Entwurf einer Akademie“[11]) gehören zwar zeitlich schon der klassizistischen Epoche an, gestatten aber bequem den Rückschluß auf die vorhergehende Zeit.

Als Grundlage zum Zeichnen diente das Pergament nur ganz selten noch und dann fast immer zu Miniaturarbeiten; auch da wurde es allmählich durch glatten Karton ersetzt. Für gewöhnlich brauchte man weißes und farbiges Papier mit rauher oder geriefter Oberfläche. (Es scheint, als habe man schon bei der Wahl der Zeichenfläche auf malerisch unruhige Wirkung gedacht.)

Das meist benutzte Arbeitszeug war schwarze Kreide oder Rötel, namentlich für ausführlichere Zeichnung. Gelegentlich kamen sie sogar vereint zur Anwendung; die so erzielte, meist rohe Farbigkeit darf wohl für ein Zeichen von Entartung des malerischen Geschmacks gelten. Gute alte Tradition beweist dagegen die Zeichnung mit schwarzer und weißer (italienischer) Kreide auf Tongrund, zu plastischer Modellierung der Formen recht geeignet. Anstatt mit Kreide können die Lichter auch mit weißer Farbe aufgehöht werden. Nur bei flüchtiger Behandlung pflegte man zu wischen; den Wischer von

---

[10]) Des Herrn Watelet Kunst zu malen etc. nebst ... des Herrn Pernety practischen Abhandlung von den verschiedenen Arten der Malerey. Aus dem Französischen übersetzt. Leipzig 1763.

[11]) Christian Friedrich Prange, Entwurf einer Akademie der bildenden Künste. 2 Bde. Halle 1778. I. Bd., I. Teil, IV. Von dem Werkzeug oder Materialien etc. S. 11, § 20.

Filz, Kork oder Papier habe ich nur bei Prange erwähnt gefunden[12]).

Der Bister, der mit seinem fetten Braun etwa die Mitte zwischen Kreide und Rötel hält, wurde seltener angewandt und wird in der Literatur selten angeführt (als Stift wie als Tuschfarbe). An Stelle des Rötels findet sich dann und wann auch der gewöhnliche helle Rotstift.

Kohle wurde lediglich zu flüchtigen Vorzeichnungen benutzt und dann meist wieder entfernt (abgeblasen oder mit einem Tuch, einem Hasenfuß oder Federbart fortgewischt)[13]). Schon Lairesse rät, sich bei weiterer Ausarbeitung lieber des Crayons zu bedienen[14]). Es ist das um so erklärlicher, als sich die Kohle nur zu großen Formaten eignet, und man zum Fixieren der Zeichnung nur unvollkommene Mittel hatte; das Blatt wurde mit Leimwasser, verdünnter Milch oder einer ähnlichen Flüssigkeit von der Rückseite her getränkt oder übergossen. Bei Kreide- und Rötelzeichnungen verhinderte man allzuleichtes Verwischen auch, indem man den überschüssigen Farbstoff durch aufgepreßtes Papier entfernte; die so entstandenen Gegenbilder, die „Kontradrucke“ sind an ihrer außerordentlichen Gleichmäßigkeit und Zartheit kenntlich. — Hier seien auch gleich die zum Radieren gebrauchten Materialien erwähnt: Brotkrume und (besonders für Pergament) Bimsstein.

Der Bleistift, seit Ende des siebzehnten Jahrhunderts von England her eingeführt, scheint in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts noch nicht allgemein in Anwendung gewesen zu sein. Er ist in

[12]) Ebenda, Bd. I, S. 110, § 285.

[13]) Joh. Melchior Cröker, Der wohlanführende Mahler, 2. A., Jena 1743, S. 147—148.

[14]) G. de Lairesse, Les principes du dessin, S. 14.

der Zeichnung von vorsichtig gehandhabter Kreide oder gar von dem gelegentlich noch benutzten Silberstift manchmal schwer zu unterscheiden, und auch die literarischen Quellen geben hier keine ganz klare Auskunft. Der Ausdruck „crayon" wird für allerlei Stifte gebraucht, für Blei wie Kreide, außerdem für den Messinghalter (die Reißfeder), in den man die Kreide steckt.

Erwähnenswert ist vielleicht noch eine Art Miniaturzeichnung mit spitzem Silberdraht auf glattem (Kreide-)Grunde, für deren Aufkommen ich keine Daten anzugeben weiß[15]). Der Bleistift wurde dabei zuerst zur Nachhilfe in den Schatten benutzt und trat später ganz an die Stelle des Silbers. In dieser Technik machten die Stecher vielfach ihre Vorarbeiten.

Ausgeführte Federzeichnungen sind verhältnismäßig selten und können stets als Vorzeichnung oder Nachahmung von Kupferstichen (und Radierungen angesehen werden. Wichtiger ist die Federskizze. Natürlich kamen beim Skizzieren auch alle vorher erwähnten Materialien zur Verwendung; doch hatte die Feder den Vorrang. Das Lieblingskind des Barock war aber die Tuschzeichnung. Sie wurde mit Stift oder Feder flüchtig entworfen und dann mit dem Pinsel und irgendeiner schwarzen oder braunen Farbe (manchmal auch mit beiden), mit Tusche, Sepia oder Bister fertiggestellt. Die Tuschskizze mit ihren flotten, verwegenen Strichen und scharf abgesetzten Flecken gab am schnellsten und sichersten die starken Kontraste und blendenden Pointen, kurzum: den gesuchten Effekt.

---

[15]) Vergl. Prange, a. a. O. I, S. 21, § 44.

Die Akademien.

(Anhang zu Kapitel II.)

Unter den Bemühungen um die Hebung des Kunstniveaus, die man im Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts machte, steht obenan die Gründung oder Reorganisation von Akademien und Zeichenschulen. Namentlich in der zweiten Hälfte des Säkulums folgen sich diese Ereignisse in ununterbrochener Reihe[1]).

Doch haben die Lehranstalten, selbst die unter dem unmittelbaren Eindruck der neuen Kunstbestrebungen entstandenen, mehr dazu gedient, die herrschende Auffassung auch für die Zukunft festzulegen als sie weiter zu entwickeln. Man kann nicht einmal behaupten, daß sie den Absichten ihrer Gründer, geschweige denn den von einem Mengs aufgestellten Forderungen in allen Stücken entsprochen hätten[2]). Neu ist an den Akademien dieser Zeit die systematische Anordnung nach bestimmten Gesichtspunkten und das erstrebte klassische Ideal; alle

[1]) Vergl. Anmerkungen am Schluß des Abschnitts.

[2]) Vergl. das „Fragment einer Rede über die Mittel, die schönen Künste in Spanien blühend zu machen" und „Gedanken über die Akademie der schönen Künste in Madrid".

Mengs' hinterlaßne Werke, herausgeg. von Prange, Bd. II, S. 257 und Bd. III, S. 233: herausg. von Schilling, Bd. I, S. 259 und 270.

Einzelheiten des Schulbetriebs lassen sich auf Gewohnheiten des siebzehnten Jahrhunderts zurückführen, wie sie etwa Sandrart in seiner „Teutschen Academie“ verewigt hat[3]).

Quellenmaterial zur Kenntnis der Akademien findet sich zunächst in mehreren auf aktenmäßiger Grundlage aufgebauten Werken über die Geschichte einiger Anstalten; leider läßt hier gerade die Schilderung des Lehrganges meist zu wünschen übrig. Zur Aushilfe können zahlreiche zerstreute Notizen in alten Zeitschriften, in Briefen und Biographien dienen[4]).

Die Einrichtungen der einzelnen Schulen wie ihre künstlerischen Kräfte standen natürlich auf sehr verschiedener Höhe; dagegen war der vorgeschriebene Gang der Studien überall ziemlich derselbe.

Man begann mit Vorübungen, Zeichnen einfacher Detailformen nach Vorlagen unter allmählicher Steigerung der technischen Anforderungen (Übergang vom bloßen Kontur zu verschiedenen Graden und Arten der Schraffierung). Dabei herrschte die ausgesprochene Absicht, den Schüler gleich an bestimmte Formen und Proportionen zu gewöhnen[5]). Da zweckmäßige Originalzeichnungen nicht immer zur Verfügung standen, so legte man meist ältere Lehrbücher mit ihren Kupfern zugrunde. An den eigenen „Elementarwerken“, die verschiedentlich zu diesem

[3]) Vergl. Joachim v. Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675 und 1679. 1. Teil, III. Buch, 1. Kap. Von der Erfindung und Zeichnung. S. 60, Was zu tun sei, damit man das Zeichnen wohl begreife.

[4]) Vergl. Anmerkungen am Schluß des Abschnitts.

[5]) Vergl. Puhlmann, Über Zeichnung und Composition. Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften. I. Bd., Berlin 1788, S. 118.

Zweck herausgegeben wurden, scheint man nicht viel Freude erlebt zu haben; mehrere gingen vor ihrer Fertigstellung ein[6]). (Übrigens waren die Anfangsübungen auf Beteiligung weiterer Kreise berechnet: sie sollten auch Liebhabern und Handwerkern zugute kommen.)

Das Zeichnen nach Vorlagen wurde fortgesetzt, indem an die Stelle der Einzelformen ganze Figuren traten. Im Kopieren von „eigentlichen malerischen oder akademischen Zeichnungen" (die Gleichstellung der Begriffe kennzeichnet die noch barocke Anschauung des frühsten Klassizismus) soll der Schüler „erst seine Hand üben und den Mechanismus mehrerer Zeichnungsarten sich eigen machen"[7]). Tatsächlich wurde an einigen Schulen (so auf der Dresdener Akademie) „nach Handzeichnungen der verschiedensten Meister gearbeitet, welche den Stift auf die verschiedenste Weise gehandhabt hatten, mit geraden, krummen, langen oder kurzen Strichen, wie es jedem genehm gewesen"[8]).

War die „Zeichenklasse" absolviert (es konnten zwei oder drei solche Klassen sein), so kam der junge Künstler in den Gipssaal, wo „nach dem Runden", hauptsächlich nach Antiken, studiert wurde. Seltsamerweise scheint hier wie in der folgenden Klasse, wo

[6]) Ein vollständiges Werk dieser Art: Elementar-Zeichenbuch zum Unterricht in den Zeichenklassen der Königl. Preuß. Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften und in den Provinzial-Kunst- und Gewerkschulen des Preuß. Staates. Veranstaltet und herausgegeben von der Königl. Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1806.

[7]) Aus einem Briefe Fügers an Dr. Meyer in Lübeck. Margaret Howitt, Friedrich Overbeck, herausg. von Franz Binder. Freiburg i. B. 1886, I. Bd., S. 44.

[8]) Wilhelm v. Kügelgen, Jugenderinnerungen eines alten Mannes. 7. Teil, 1. Kap. „Berufsstudien".

nach dem lebenden Modell gearbeitet wurde, die Zeichentechnik durchaus an bestimmte Regeln gebunden gewesen zu sein, so daß auch die früher erwähnte Erlernung verschiedener Manieren sich als praktisch wertlos erwies[9]). Und doch war Technik, Handfertigkeit in diesem akademischen Unterricht das Wichtigste. Die Auffassung mußte unter der mechanischen Übung leiden. Da der Schüler meist jahrelang schulgerecht gezeichnete Blätter kopiert, sich die vorschriftsmäßigen Formen also gründlich eingeprägt hatte, so war kaum zu erwarten, daß er der Eigenart anderer Vorbilder, einer Antike oder gar eines lebendigen Menschen dann noch gerecht werden könne. Andererseits fehlte den Lehrern oft selbst das Verständnis hierfür; der junge Thorwaldsen konnte seine Meister lange nicht zufriedenstellen, weil er den antiken Armen und Beinen nicht den gewünschten Säbelschwung geben wollte[10]).

Das Naturstudium galt zwar als Gipfelpunkt des Ganzen, sogar als besondere Vergünstigung für die Lernenden, wurde aber trotzdem häufig als Nebensache behandelt und auf wenige Abendstunden beschränkt. Das Modell diente dabei den meisten nur als Objekt zur Anwendung der gelernten Regeln. Gern stellte man den Akt nach irgendeiner Antike, „damit die Zeichnung, die man nach dem Leben gemacht hat, nach der Antike verbessert werden kann, und man sich auf diese Art die schönen Formen in derselben eigen mache“ [11]).

[9]) Vergl. Wilhelm v. Kügelgen, a. a. O.

[10]) Vergl. Just. Mathias Thiele, Thorwaldsens Leben, Deutsch von Henrik Helms. 3 Bde. Leipzig 1852—1856. Bd. I, S. 10.

[11]) Puhlmann, Über Zeichnung und Komposition. Monatsschrift, I. Bd., S. 120.

Vergl. Chr. L. v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei. Leipzig 1762. Bd. I, S. 92 (mit Berufung auf Lairesse).

Anatomie, Perspektive und sonstige Hilfswissenschaften wurden auf den verschiedenen Schulen verschieden behandelt; die Art des Unterrichts wie die Einordnung in den Lehrplan wechselt. Auf etwaigen Fachunterricht im Malen, Kupferstechen usw., der auf die erwähnten drei Vorbereitungsstadien folgen konnte, soll hier nicht eingegangen werden; übrigens begann man dabei auch regelmäßig mit Kopieren.

Im allgemeinen war die Ausstattung der Akademien besser als ihre Tätigkeit; die Möglichkeit des Lernens hatte für den Zögling größeren Wert als die wirkliche Anleitung.

Wenn sich die deutschen Kunstschulen ein Verdienst um die junge deutsche Kunst erworben haben, so hat man es auf dem Gebiete wissenschaftlicher und technischer Schulung zu suchen. Ihre Auffassung war bald veraltet. Sie haben sämtlich ihr Lehrsystem wenigstens bis in die zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts im Prinzip unverändert erhalten; so lange konnten die Meister der alten Schule, die Füger, Langer und wie sie hießen, den „Zopfstil", das Mittelding von barocker Willkür und klassischer Strenge noch mit sich fortschleppen. Fast jeder Fortschritt hat sich in dieser Zeit fern von den Akademien oder gar im Kampf mit ihnen vollzogen. Wie schwer der Zwang der hergebrachten Formeln schließlich auf den Jüngeren lastete, können die Briefe Runges aus Kopenhagen[12]), die Aufzeichnungen Ludwig Richters[13]) und so manche von den schon genannten Quellen bezeugen. „Wenn ich

[12]) Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften. Hamburg 1841.

[13]) Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, herausg. von Heinrich Richter. 12. A., Frankfurt 1905. Der zitierte Ausspruch: S. 51.

an diese beengenden Zustände zurückdenke, so begreife ich's wohl, wie schwer es war, sich aus den Banden solcher durch Autorität und Tradition sanktionierter Irrtümer herauszuwinden."

Anmerkungen zum Anhang von Kap. II.

[1]) Deutsche Akademien und Zeichenschulen.

Die Gründungsdaten schwanken zum Teil; man hat die Wahl zwischen Stiftung, Eröffnung und Reorganisation (die oft sehr bald nötig wurde). Der Gang der Entwicklung ist häufig recht verworren.

Eine sichere Unterscheidung von Akademien und Zeichenschulen ist nicht möglich, da Namen, Statuten und wirklicher Bestand selten zusammenstimmen. An einigen Orten gehen den staatlichen Anstalten Privatakademien voraus.

Die mir bekannten Gründungsdaten sind folgende:

1662/1672 . Nürnberg.
1696/1699 . Berlin.
1697/1705 . Dresden.
1726 . . . Wien.
(1738 . . . Kopenhagen)
1756 . . . Bayreuth.
1757 . . . Mannheim.
1757/1758 . Mainz.
1761 . . . Stuttgart.
1762 . . . Dresden (retabliert).
1764 . . . Dresden (reorganisiert mit Filialen in) Leipzig und Meißen.
1766/1767 . Wien (Kupferstecher-Akademie).
1767 . . . Düsseldorf.
1770 . . . München.
1773 . . . Wien (Vereinigte Akademien, reorganisiert).
1775 . . . Kassel.
1777 . . . Weimar.
1779 (?) . . Augsburg.

1779 . . . Frankfurt a. M.
1786 . . . Berlin (reorganisiert).
1787 . . . Gotha.
1790 . . . Karlsruhe.
1799 . . . Prag.
1808 . . . München (reorganisiert).

[4]) Literatur über die Akademien.

Moritz Wießner, Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden von 1764—1780. Dresden 1864.

Carl v. Lützow, Geschichte der K. K. Akademie der bildenden Künste. Wien 1877.

Zur Jubelfeier. 1696—1896. Kgl. Akad. Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin. Berlin 1896.

Robert Dohme, Die Anfänge der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1893.

Heinrich Wagner, Geschichte der Hohen Carls-Schule. 2 Bände und Supplement. Würzburg 1856—1858.

Adolf Haakh, Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart 1863. I, 1, Akademie der Künste.

Ph. Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1862. S. 333.

Ein Werk über die Münchener Akademie soll zu deren Jubiläum 1908 erscheinen.

Eine Aufzählung von Akademien:

Christian Friedrich Prange, Entwurf einer Akademie etc. 2 Bände. Halle 1778. Bd. II, S. 45.

Joh. Dom. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. 4 Bände. Hannover 1815—1820. Bd. IV, S. 190.

Einzelne Notizen in Meusels Miszellaneen etc. (seit 1779) und anderen Zeitschriften.

Lebenslauf.

Ich, Willibald Arwed Oskar Hermens, evangelischer Konfession, Sohn des Konsistorialrats Dr. Oskar Hermens, Superintendenten in Cracau bei Magdeburg, und seiner Ehefrau Helene, geb. v. Fischer, bin geboren am 3. Oktober 1884 zu Brandenburg a. d. H.

Nachdem ich das Königl. Domgymnasium in Magdeburg absolviert hatte, besuchte ich die Universitäten in Bonn (seit Ostern 1903), Berlin (seit Michaelis 1904), München (im Sommer 1906) und wieder in Berlin (seit Michaelis 1906).

Ich beschäftigte mich hauptsächlich mit dem Studium der neueren Kunstgeschichte, daneben am meisten mit Geschichte und Archäologie. Meine Lehrer waren die Herren: v. Bezold (Bonn), Clemen, Furtwängler, Kekule v. Stradonitz, Loeschcke, A. Riehl, Tangl, Voll, Wölfflin u. a.

Am 3. Dezember 1908 bestand ich die Promotionsprüfung.

Meinen Lehrern, vor allem Herrn Professor Dr. Wölfflin, möchte ich auch an dieser Stelle für alles, was sie an mir getan haben, herzlichen Dank sagen.